RADAR libros
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 223 10 • 2 • 2002

ADIÓS PAMPA MÍA

BERNARDO KORDON MURIÓ LA SEMANA PASADA EN CHILE. LEJOS DEL CIRCUITO LITERARIO QUE LO UBICÓ COMO EL ABANDERADO DEL REALISMO URBANO, Y CON SUS LIBROS FUERA DE CIRCULACIÓN, DESDE HACÍA AÑOS QUE SU NOMBRE INTEGRABA LA LISTA DE LOS GRANDES OLVIDADOS DE LA LITERATURA ARGENTINA. GUILLERMO SACCOMANNO, PEDRO ORGAMBIDE, GERMÁN GARCÍA, PEDRO LIPCOVICH Y CLAUDIO ZEIGER RECORREN SU VIDA Y SU OBRA.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

Ninguneo, desidia, olvido. Es penosa la suerte de algunos grandes escritores nacionales. Aquellos que no terminan con un desenlace épico como Oesterheld o Walsh, terminan ignorados y abandonados a la pobreza y la marginación. Wernicke es una prueba. Kordon, fallecido hace unos días, otro. Cuando hace unos días murió Kordon, muchos se extrañaron pensando que había muerto hace tiempo. Busqué algunos de sus libros. Varios los tenía desde que era pibe. Hay títulos suyos que cambian de un volumen a otro conteniendo a veces cuentos anteriores con otros nuevos. A Kordon lo empecé a leer a los dieciséis, mientras trabajaba de cadete y, a la vez, iba descubriendo la ciudad. Su lectura, como la de Arlt, la tengo grabada con estas dos realidades: el trabajo y la ciudad. Caminar la ciudad todo un día agotaba. Sin embargo intuía que en ese caminar había algo relacionado con el arte de contar historias. No se trataba de ser un *flaneur*. Nada de vagabundeo contemplativo. Cero dandismo de burguesito *à la page*. Cada paso que daba, cada paquete o sobre que llevaba o traía se validaba por el dinero y no por la literatura. Sin embargo, me esforzaba en buscarle un costado literario al asunto. Cuando pasaba por la avenida Quintana me creía Astier esperando la mirada de una jovencita aristócrata. Yo todavía no era escritor, pero me gustaba la idea de serlo alguna vez. Las novelas de Arlt y, más acá, en ese acá de mediados de los 60, los cuentos de Kordon me funcionaban como una guía que complementaba los paisajes urbanos con sus habitantes y características, una guía más valiosa que la Peuser, ese librito de bolsillo imprescindible para averiguar cuál era el colectivo que podía a uno dejarlo cerca de un destino incierto.

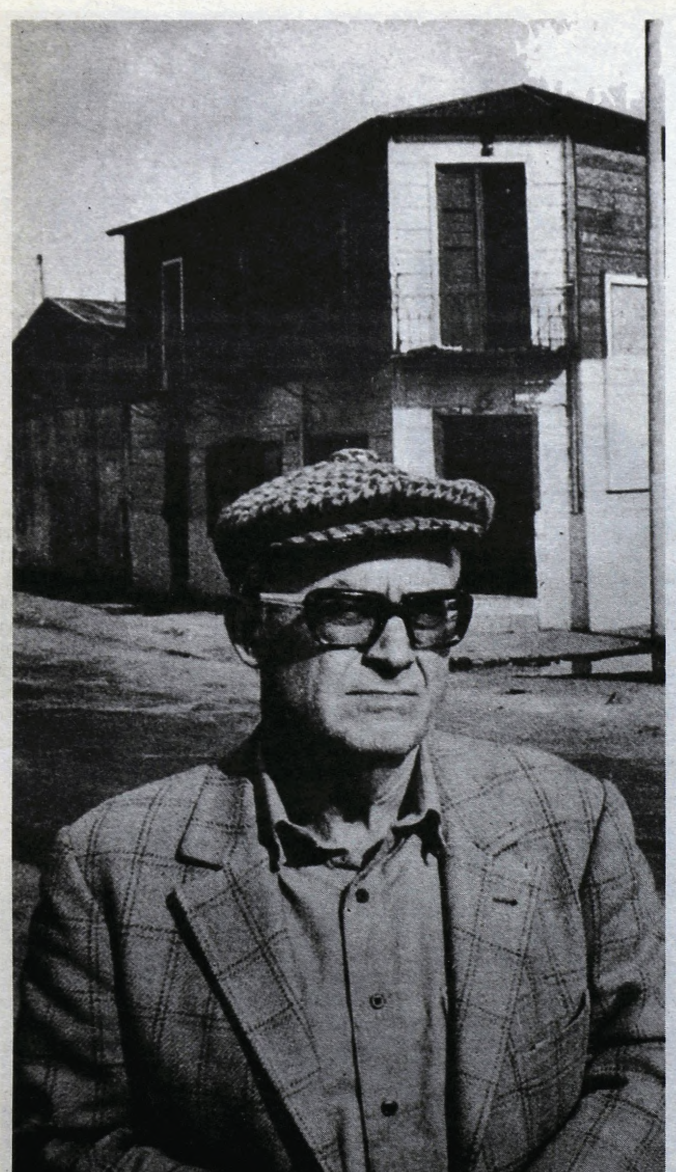
Por esa época parte del prestigio de Kordon, escritor de izquierda, se cifraba en algunos títulos que habían alcanzado adaptación cinematográfica. A Kordon se lo consideraba un escritor testimonial. Desarrollaba con una agudeza conmovedora historias de la picaresca. Para un pibe que está caminando por primera vez las calles y, a un tiempo, comprobando la dialéctica miserable de las relaciones laborales, Kordon venía a funcionar también como un manual de operaciones.

En superficie, Kordon era un deudor de Arlt, pero despojado de sus tribulaciones dostoievskianas. En todo caso, en Kordon hay más de Gogol y de Chejov que de Arlt. Más tarde iba a darme cuenta: si bien Kordon tenía mucho que ver con Arlt, su enfoque era menos tremebundo. En Kordon no hay ni resentimiento ni conciliación bonapartista. Sus personajes de Kordon son vivillos, chantas, buscas. Uno de sus libros se titula *Historias de sobrevivientes*. No hay casualidad en la elección: es esta naturaleza de perdedores que confían en una redención la que marca la conducta de sus hombres y mujeres. En sus peripecias chicas, mezquinas, se respira un sentido del humor que a Arlt le parecía vedado, entre otras razones, por esa impostada solemnidad rusa con la que a veces sus protagonistas se anticipan, tormentosos, a la mueca Sabato. Kordon, por su lado, casi sin proponérselo, estaba escribiendo una comedia humana.

Si se lo lee hoy se repara que su observación se condensa en una piedad reflexiva que, al apelar al humor, no lo hace persiguiendo tanto el gag, el efecto chistoso, como la revelación de un carácter o una contradicción en la que sus criaturas siempre, de alguna forma, se manifiestan víctimas de un sistema de injusticias.

Ahora también me doy cuenta qué era eso que me interesaba en su literatura: lenguaje, mirada, precisión, síntesis. Casi reglas periodísticas que Kordon respetaba en función de la eficacia de lo contado.

A Kordon le gustaba definirse como autor de una modesta literatura realista. La definición, pensada desde el presente, limita sus libros, los reduce a una etiqueta. Acotada, es-



Donde habita el olvido

POR CLAUDIO ZEIGER

Hace exactamente diez años, en una entrevista que pude hacerle después de mucho rastrear pistas porque no tenía contactos con editoriales ni circulaba por el mundo literario, Bernardo Kordon explicaba su propio aislamiento diciendo que casi todos los sellos que lo habían publicado habían desaparecido o cambiado de manos y sus libros se habían ido agotando. Puede agregarse que el propio Kordon –cosa de los años– había entrado en un cono de olvidos y en una memoria literaria selectiva que lo llevaba a ponerse –un tanto sorpresivamente para los lectores de *Alias Gardelito*– más del lado de Borges que de Arlt; esa falta de memoria, esos recuerdos fragmentados, los resumió en un momento de humor con una frase sincera lanzada durante aquella entrevista: "Ya ni me acuerdo si fui un duro".

En los últimos años, Kordon –que había llegado a ser un escritor bastante popular, sobre todo por la versión fílmica de *Alias Gardelito* dirigida por Lautaro Murúa– se convirtió paradójicamente en una seña entre algunos escritores, un autor casi secreto, leído alguna vez y, sobre todo, muy olvidado. Ese olvido lo fue reduciendo a la categoría casi exclusiva de cultor del realismo social. Lo que es cierto en parte. Pero no es toda la realidad de un conjunto literario bastante más complejo. Kordon sintió, sobre todo en los primeros tramos de su obra, una irresistible atracción por las historias de la marginalidad, el lumpenaje, los boxeadores, los callejeros, los cotos de la ciudad donde la gente se mezcla (oficinistas con marineros, putas con periodistas, boxeadores y escritores) y se confunde. Esa zona netamente urbana de su obra estaba ya redondeada hacia mediados de los años 50. A lo largo de su vida, sin embargo, fue creando numerosas líneas de fuga a ese anclaje en la ciudad: los viajes a lugares remotos, la investigación acerca de la negritud, la adhesión a la revolución china, la pasión por la cultura oriental, el descubrimiento de cronistas y escritores viajeros como Albert Londres, la apertura a la literatura latinoamericana, poco obvia en un escritor tan identificado con la porteñidad. Le interesaban las historias de inmigrantes y marineros, de brujerías, de la selva y de los puertos, como dejó testimonio en libros poco conocidos como *Adiós Pampa mía* (publicado en Venezuela), *Historia de sobrevivientes* y *Un taxi amarillo y negro en Pakistán*, su último libro de ficción publicado.

En los 70, Kordon pareció haber encontrado una instancia de consagración cuando la editorial Corregidor publicó la edición de sus *Cuentos completos*. Ese volumen, que contiene obras magistrales como "Hotel Comercio", es un puente insospechado entre Onetti y el realismo sucio que cristalizaría en los años 80 con Raymond Carver. Es posible leer la obra de Kordon estableciendo este tipo de conexiones porque los puentes están en sus libros. Su obra es mucho más plural y heterogénea de lo que puede sospecharse a primera vista. Sus itinerarios fueron diversos y en gran parte misteriosos. Kordon fue un escritor bastante reservado y el olvido fue una especie de construcción propia y ajena que lo situó en un lugar muy oblicuo en la literatura argentina. No se trata ahora de poner el grito en el cielo por ese olvido y ese misterio, pero bien vale rendirle homenaje y recordar que, por sobre todo, fue un escritor muy humilde y de una riqueza que por más que esté oculta, sigue ahí. ♣

VIENE DE TAPA

ta definición, contribuye a un malentendido, esa polémica que cada tanto se desata dividiendo la literatura como práctica solidaria o como experimento, como si no fueran actitudes complementarias. Es sabido, nadie menos indicado que un escritorpara referirse a lo que hace. La clasificación de Kordon como exclusivamente "realista" se liquida sólo con revisar dos cuentos de corte "fantástico" como "Hotel Comercio", una historia de camino, desolación y dobles, y "La última huelga de basureros", ese relato apocalíptico donde la ciudad termina agonizando sepultada por la basura. No se me escapa: es cierto que cuando uno recomienda textos, en verdad está proponiendo compartir una visión. Sin duda, en esa época, mis dieciséis años, fines de los sesenta, yo encontraba mis frustraciones y mi ansia de venganza en esos dos cuentos: yo era esa tristeza del viajante flanqueado por las sombras del suicidio y era también esa gana de que la basura cubriera de una buena vez esta ciudad que me resultaba tan hostil como apasionante.

El ensayista Jorge B. Rivera anotó a propósito de Kordon, que su narrativa "cumple un trayecto riguroso, y en cierta forma ejemplar, que nos los descubre como un autor que traza su propio derrotero frente al realismo adocenado y al formalismo en boga. La suya es una producción sostenida, que se aparta cuidadosamente del pintoresquismo y la retórica (inclusive la retórica fácil de lunfardo)". No es poca cosa la producción de esta "modesta literatura realista" (y fíjense como ahora esta definición suena pícara): media docena de novelas y más de medio centenar de relatos entre los que se cuentan, siguiendo a Rivera, y sobresalen tres textos fundamentales para la historia de la narrativa argentina contemporánea: "Un horizonte de cemento" (1940), "Alias Gardelito" (1956) y "Kid Ñandubay" (1971).

Pero, de qué me hablaban a los dieciséis y me hablan ahora las historias de Kordon. Vagos, putas, chorros, canallitas. Además de con la ciudad marginal, cuando era pibe, Kordon me deslumbraba con el lumpenaje. Al leerlo aprendía reglas de comportamiento. Es decir, su lectura me encandilaba por el lado del vitalismo transferido a la imaginación, la literatura, pero, en otro sentido, práctico y utilitario, por su experiencia. Justamente es la experiencia la que constituye la condición de un narrador. Y ahora, el salto al presente. Casi a cuarenta años de distancia de aquel pibe, me encontré coordinando un taller de narrativa. Ahora, lo advertía, no importaba tanto mi propia experiencia personal como mi experiencia de lector. Cuando propuse la lectura de Kordon en el taller, fue notable la adhesión que provocó. Sus cuentos se mantenían, se mantienen, con una frescura tan perfecta como sabia. Su secreto radica, con seguridad, en una idea de Kordon que recorre toda su literatura: "El hombre no busca lo triste, lo alegre, lo bueno ni lo malo: busca una ventana para respirar y a veces la encuentra". ♣

El engaño es real

POR PEDRO LIPCOVICH

Solo, olvidado y en el extranjero ha muerto Bernardo Kordon: todavía no es posible develar este enigma, pero sí señalarlo y sugerir sus alcances.

La muerte del escritor, en un geriátrico de Santiago, podría haber sido narrada por él mismo. Por ejemplo en el "Tríptico chileno", de 1968 (incluido en *Hacele bien a la gente*, ed. Jorge Alvarez), que incluye "Cruces", uno de los mejores textos de Kordon.

Un hilo que recorre la narrativa de Kordon es el del engaño: la puesta en acción del engaño define los lugares de los personajes, cuyos destinos se ordenarán según cómo se ubique cada uno de ellos ante el engaño. El engaño es recurso de los victimarios pero también puede ser, como en "Cruces", arma en la resistencia de la víctima.

El engaño es real. La verdad puede ser problemática pero el engaño es real, como lo supo Toribio Torres, alias Gardelito. En la función de presentar la condición real del engaño, Bernardo Kordon construyó su obra. Para hacerlo, aceptó que hay una entidad llamada Latinoamérica, observó que hay clases sociales y que estos hechos definen un universo ineludible para los personajes, las acciones, los textos, las personas.

Quizá porque su materia es el engaño, los trabajos de Kordon son francos: no hay en ellos ironía, distancia o artificio que no obedezcan con rigor a la lógica propia de cada texto. Es así aun en "Cruces", cuyo párrafo final señala una segunda historia no narrada. El autor se autoriza a engañar sólo como manifestación legítima del hecho de que el engaño es real: la relación de Kordon con su lector está regida por una ética despojada.

–¿Por qué, Kordon, usted murió en el olvido? Entre las causas, ¿no estará la ideología, esa cámara oscura donde el engaño se hace real?

Demasiado tarde. El gran escritor muerto no responde o prefiere reanudar, como en *Vagabundo en Tombuctú*, "un paseo comenzado a orillas del Río de la Plata, un paseo que, como todos, no conduce a ningún lado, pero puede llevar a todas las revelaciones". ♣

EL OFICIO DE NARRAR

POR PEDRO ORGAMBIDE

Murió en Chile, una de las patrias del gran vagabundo, en el país de Marina, su compañera de muchos años, quien se le anticipó en el último viaje. En el ocaso de la enfermedad y la vejez, solía visitarlo el escritor y político chileno Volodia Teitelbaum, quien, al igual que Kordon, había sufrido cárceles y exilios. Los dos viejos conversaban en el atardecer. A veces Bernardo murmuraba el nombre de Marina, como si ella todavía estuviera allí, como si no se hubiera acostumbrado a la nada de la muerte. Ahora Bernardo se había ido con ella entre las grandes alamedas.

A comienzos de los años 50, cuando lo conocí, Bernardo Kordon era un escritor no peronista, pero muy comprensivo con el movimiento popular, una posición infrecuente entre los intelectuales de esa época. Esta actitud se reflejaba en la revista que él dirigía por aquel tiempo: *Capricornio*, en la que me invitó a colaborar. En su heterodoxia, *Capricornio* reunía vanguardias estéticas y políticas, y permitía la coexistencia de surrealistas y cultores del realismo crítico.

El amigo de Pablo Neruda, el caminador de Chile y de Brasil, mostraba entonces un lenguaje narrativo abierto a lo latinoamericano, con voces y personajes de esta parte del mundo. Así, en *Lampeao* (1953) Kordon logra transmitir la vida del sertao brasileño, el bandolerismo, la pobreza, los rituales de lo popular, como antes había registrado el submundo de Buenos Aires, al escribir su primera novela: *Horizonte de cemento*, en 1940, testimonio de su vagabundeo por las calles, bares, piringundines que él frecuentó en su juventud.

En su primera novela aparece un personaje clave: el linyera Juan Tolosa, quien padece la mutación de la ciudad, tal vez del país, del mundo. Por esos años, los '40, Kordon asiste a la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores); "asociación antifascista que comenzó a funcionar en el pasaje Barolo de la Avenida de Mayo", como recuerda Kordon en su crónica *Aquí no pasa nada*, en la que hace un recuento de esos años, sacudidos por la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Recuerda a los exiliados españoles, a Rafael Alberti, a su mujer María Teresa León, al grabador suizo Clement Moreau, al historiador Boleslao Lewin, que venía de una cárcel polaca y hablaba en perfecto castizo, antes de fustigar a la Inquisición y de transformarse en biógrafo de Túpac Amaru. También nos habla de un "boliviano achaparrado y morrudo, que orgullosamente se presentó como indio y sindicalista, e hizo de la AIAPE su residencia y cuartel general".

Bernardo, muy porteño, conocedor de tangos y personajes de la mala vida, practicó, a la vez, cierto internacionalismo literario (en un relato como "Vagabundo en Tombouctú", por ejemplo, o en la crónica-ensayo de "Seicientos millones y uno", con experiencias de su viaje a China). Ese ir y venir por el mundo hizo más amplia su poética, que siguió mostrando nuestra realidad: lo prueba su novela *Reina del Plata* y la memorable figura de Alias Gardelito. En textos como *Vencedores y vencidos*, o como *Domingo en el río* o *Hacele bien a la gente*, publicados en la década del 60, es fácil observar una nueva mutación en que la Argentina peronista y posperonista está presente como gesto, ademán, vocabulario, observada siempre desde el punto de vista del oprimido o el marginal, de la menospreciada mayoría, que tuvo en Kordon a un fiel intérprete. En cambio, son pocos los textos en que aparece su condición de judío. Pero basta uno, que me atrevo a calificar de magistral: "Para Menajem Borger, que lo vivió", y que tiene como escenario un campo de exterminio, paralelo a los que existieron en nuestro país. Ese texto se encuentra en su libro *Historias de sobrevivientes*, publicado en 1982.

Descreído del escalafón de la fama, solía decir que los directores de cine que se inspiraban en sus textos, mejoraban en las películas sus propias historias. Y cuando algún joven narrador lo llamaba maestro, Kordon sonreía y respondía que él no era maestro de nadie. Sin embargo, varias generaciones de escritores lo consideraron así. Hoy, cuando ya no está, cuando no puede desmentirnos, lo despedimos como al maestro de los narradores, como al gran contador de historias que fue Bernardo Kordon. ♣

Al lector desconocido

En 1981 el Centro Editor de América Latina publicó su voluminosa *Encuesta a la literatura argentina*. Bajo la dirección de Susana Zanetti, allí se reunieron las respuestas dadas por escritores argentinos a un cuestionario sobre el duro oficio de escribir. Estas son las respuestas que dio Bernardo Kordon.

¿Cómo comenzó a escribir? ¿Cómo se publicó su primer libro? ¿Cómo recuerda usted hoy ese período?

–Recuerdo ese tiempo en que se produjo al paso del niño analfabeto al niño escriba. Entre lechosa neblina surge la imagen de cuando escribía sobre un prolijo cuaderno de tapa dura, con la angustia de no mancharlo con tinta: la dulce maestrita pegaba sorpresivamente con mano dura. Con mayor precisión, aunque igualmente entre neblinas prehistóricas, surgen otras geografías de mi lejanísima infancia: el tranvía 31 recorría la empedrada Avenida Santa Fe en ambas direcciones, y los dinosaurios y algunas ovejitas pastaban apaciblemente en los inolvidables campitos cubiertos de margaritas a un par de cuadras de la estación Ramos Mejía. De los altos de la casa de mi abuelo Isaac Piterbarg yo veía pasar los largos cargueros del Ferrocarril Oeste. Mi madre me contó que de pronto yo anunciaba muy excitado: "Pasó una *mácara* sola". Eso me enloquecía: la máquina sola, deslizándose como en un sueño, sin el esfuerzo de arrastrar vagones. Esa locomotora con su penacho de humo excitaba mi imaginación, pensando en viajes y aventuras. Entonces no quería ser escritor, sino maquinista. Me identificaba con esa *mácara* sola, era un pequeño individuo que soñaba con mi autonomía. Me enseñaron a escribir y leer y comencé mi ejercicio de escritor en esos dictados que constituían la única materia que me valió el aprecio de mi maestra –la de la mano dura. Después comencé a colaborar en *Sintonía*, puesto que de muchacho me obsesionó el tango y esas cosas. Historié la Guardia Vieja, entrevisté a gloriosos creadores en los fondos de conventillos populosos, o en algunas casitas de barrio. Me premiaron algunas colaboraciones, cobré mis primeros pesos –la guita dulce (aunque escasa)– de la escritura. En cambio pagué al contado mi primer libro, *La vuelta de Rocha*, relatos porteños, gracias al regalo de doscientos pesos que me ofreció mi madre. Recuerdo una crítica laudatoria que me propinó *Crítica* en su última y muy leída página. No se me ocurrió arrimarme al diario, solamente mucho tiempo después supe que la había escrito el poeta González Carbalho. Recuerdo también que apenas aparecido el libro tomé un ejemplar y lo abandoné en un tranvía Lacroze, al azar del lector desconocido, que imaginé proletario y rebelde, lo que me induce a pensar que ya no escribía para mí sino para el otro. Ese período lo recuerdo con justificada nostalgia. No solo por mi perdida juventud, sino por esos tiempos, cuando por doscientos pesos se podía editar un libro, con ilustraciones fuera de texto (de un tal Todesco). Con la misma cantidad, e igualmente obsequiada por mi madre, hice mi primer viaje a Brasil (cuarenta pesos pagué el pasaje en tercera a Río de Janeiro).

¿Cuál fue el clima intelectual de su casa y su infancia? ¿Se apoyó o se desalentó su inclinación literaria? Escuela, educación formal e informal en la adolescencia, los grupos y las amistades literarias; autores decisivos en su formación literaria ¿Recuerda algo que pudiera denominarse "episodio de iniciación literaria"?

–El clima intelectual de casa era positivo, sin ser excesivamente halagüeño: lo suficiente para tolerar mi vocación, sin correr el riesgo mortal de engrupirme por desarrollar tales actividades literatosas. Que escribiera o no, no preocupaba mayormente a mi familia, ni a mis maestros, ni a los amigos, menos al barrio, la ciudad, o el país. Era, y sigue siendo algo rigurosamente personal y nada más. No creo, por otra parte, que cualquier aliento u oposición hubiera influido en mi vocación. A excepción, claro, de los escritores que conocí, que siempre me alentaron: desde Elías Castelnuovo y Alvaro Yunque de mis primeros tiempos, hasta llegar a José María Monner Sans, Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda, que me brindaron su amistad. Recuerdo al chileno Emilio Kartulovick, periodista y automovilista. Después de publicarme algunas colaboraciones espontáneas, me llamó para ofrecerme las páginas de su revista, *Sintonía*, entonces muy popular en todo el continente, por lo que pude investigar y publicar la historia de la Guardia Vieja del tango, y en Brasil vincularmecon los creadores de sambas, e incursionar en los *candomblés* bahianos. Otro ejemplo recordable es el de Pablo Neruda: en una de sus acostumbradas visitas a Buenos Aires recomendó mi libro *Vagabundo en Tombuctú* a su editor Gonzalo Losada para reeditarlo, y después envió un prólogo donde aclara que lo escribe "sin que nadie me lo pida". Gesto por cierto no tan extraño en todo gran escritor y que realmente valoriza a los literatos y a la literatura. En mi modesta proporción mantengo la tradición.

¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuánto y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?

–No tengo planes para escribir. Y menos para leer. Desde el vamos y hasta hoy día me entrego a una lectura absolutamente desordenada, con dos o tres libros leídos simultáneamente, escriba o no algo propio. Y solamente yo reviso lo que escribo. (La única salvedad es mi mujer, que me resulta sumamente útil por sus conocimientos y pruritos gramaticales –fue profesora de profesión).

Este confesado desorden de la lectura admite un solo principio: mi negación a continuar cualquier texto que me aburra. Por tal motivo dejé de leer muchos libros considerados imprescindibles. Por ejemplo aseguro que sólo conozco *Cincuenta años de soledad*, porque por razones fortuitas sólo alcancé a leer la mitad del famoso libro de García Márquez. En compensación simétrica trato a mi vez de no aburrir al lector.

Considero que el desorden de la lectura corresponde a la naturaleza misma del aprovechamiento literario. En general he leído del mismo modo que me alimento: lo hago por necesidad, sin duda, pero orientado por mi gusto, dejando que mi organismo clasifique y elabore el caudal (desordenado) que ingiero. Del mismo modo que mi organismo selecciona y elabora las materias que yo engullo –proteínas, grasas, etc.– sin otra orientación que la que impone mi gusto, del mismo modo mi espíritu ordena y contabiliza los elementos que afluyen en mis desordenadas lecturas. De tal forma rechazo que un dietista me imponga los componentes de un banquete, tampoco acepto que algún crítico (de algún modo un censor) oriente mis lecturas y menos que las codifique de acuerdo a su criterio personal.

Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos?

–Tantas veces la crítica, sin contar algunos escritores, se ha referido a mi modesta obra, que prefiero no arriesgar ninguna opinión sobre la misma, por considerarla innecesaria a esta altura del partido. De ningún modo soy yo quien puede definir mi obra. ▼

No puedo, ni debo.

¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?

–Creo que sería un abusivo ejercicio la pretensión y la masturbación de pergeñar la figura de un lector ideal de mi obra. Me conformo con pensar en un solo lector, a secas, y nada más. En tal sentido: ¡chas gracias! Pues gracias a él y a mi texto, existo como escritor. Los tres valemos algo, uno solo nada de nada. Por eso nadie escribe para uno mismo, y se explica aquel libro que abandonó en un tranvía Lacroze, en busca del otro.

¿Con qué interés lee lo que la crítica dice sobre sus obras? ¿Cuáles son sus modalidades críticas a las que usted escucha con mayor interés? ¿Cuáles son los medios que las difunden? ¿Qué relación se establece (si es que establece alguna) entre consagración crítica, éxito de público y calidad literaria?

–Leo con bastante curiosidad lo que se dice sobre mis escritos. Me interesa en especial la que se expresa con la palabra escrita, pues a la crítica verbal, radiotelefónica y televisada se las lleva el viento. Reconozco mi mayor aceptación a la crítica halagüeña, y en tal caso inclusive tolero el ditirambo, si bien nunca practiqué el autobombo tan común entre nosotros, no tanto por ética como por vergüenza ¡ese porteño horror al ridículo! Por otra parte no establezco ninguna relación entreconsagración crítica, éxito de público y calidad literaria ¡Vamos muchachos! ¿En qué país vivimos como para arriesgar tales palabrejas asociadas con tal desparpajo?

¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?

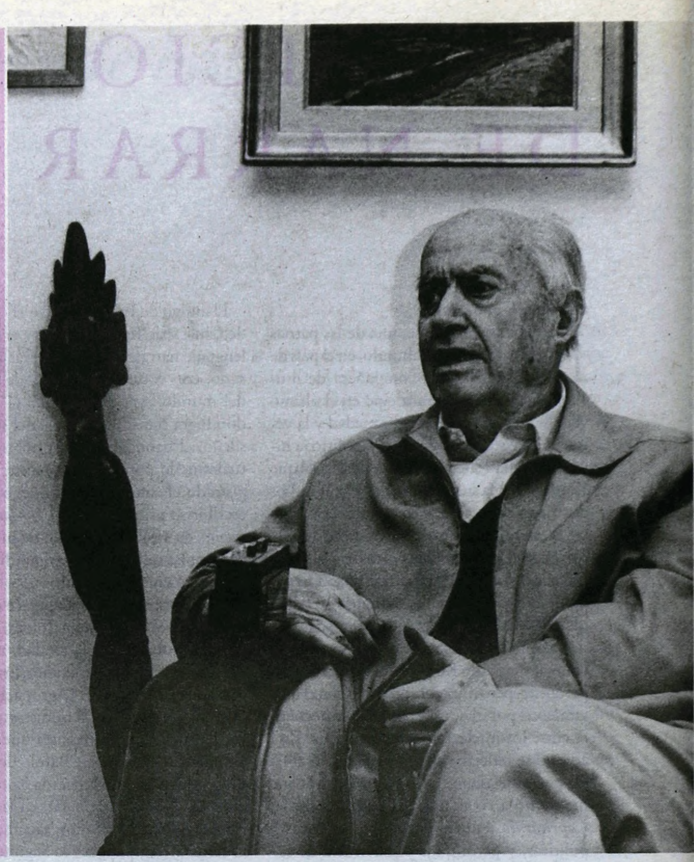
–Rechazo el menor esfuerzo, ni ebrio ni dormido, en relacionar mi obra con cualquier otro escritor nacional o extranjero. No es tanto por modestia, sino por el convencimiento de que el trabajo literario es puramente individual, y en consecuencia toda comparación implica un riesgo en desacuerdo con la ganancia –no siempre aceptada– de equipararse a cualquier modelo. Como admirador no escondo mis preferencias algo fanáticas por el brasileño Graciliano Ramos, el mexicano Juan Rulfo y el chileno-argentino Manuel Rojas. Y no es que hayan escrito mucho, sino por todo lo contrario: agotaron la posibilidad de lo conciso y humano.

¿Cuáles son las cualidades más importantes de un escritor? ¿Cuáles son los escritores argentinos o extranjeros que, en su opinión, responden a este modelo?

–La autenticidad, para señalar la carencia más notable entre nos.

¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?

–No, por la sencilla razón de la inexistencia de la creación literaria como una forma de vida entre nosotros. A veces lo es, por insistencias y acumulación de libros exitosos y de años de trabajo, como los casos de Borges y Sábato. Basta recordar que nuestro más grande escritor, sin duda alguna Borges, vivió la mayor parte de su vida como bibliotecario, e inclusive tuvo que oficiar de inspector de gallinas en una feria municipal. Me niego, por otra parte, a detallar las profesiones que tuve, algo que solamente puede interesar a un encuestador universitario yanqui o, entre nosotros, a un inspector de réditos. ♣



B.K.: manía ambulatoria

POR GERMÁN GARCÍA

Basta recordar que la palabra diáspora significa dispersión, para reflexionar sobre la relación entre estos textos sin territorio preciso y ese retorno a un lugar (un país, una ciudad, un barrio) donde se cifra la infancia.

"Función de cine en Auschwitz" (el último relato del libro *Manía ambulatoria*) concluye: "Sobre esas imágenes de cadáveres vivientes, que tanto se parecían entre sí, comencé a reconstruir el rostro del judío que hasta último momento conservó dos monedas de un país para él tan lejano como Chile (...). Sobre el fondo de la película no me resultó difícil reconstruir el rostro del sefaradí: un judío que hablaba español. Igual que yo."

"Un rincón para vivir", el primer relato, habla de los antepasados que "obligados durante siglos a buscar un rincón para vivir, acumularon en mi sangre la renovada pena de la tierra que se deja y la ilusión de la tierra donde se llega".

Acaso ser judío sea sostener ese libro "utópico", sin un lugar sobre la tierra donde instaurar el límite, que convierte al sujeto en ambulatorio: otras lenguas, otros cuerpos, otras costumbres. Pero es necesario sostener alguna identidad: el narrador de Kordon ama su lengua, incluso una forma de "habla" precisa que puede dibujar un espacio (Buenos Aires) y un tiempo determinado. El libro (Torá, Talmud que lo descifra) se encuentra disperso en diferentes territorios, es hablado en diferentes lenguas, se pierde y se recupera en muchas partes. Esta condición hace que se pueda vivir en cualquier lugar y que, sin embargo, no se encuentre nunca un rincón para vivir. El habla porteña construye, en los textos de Kordon, ese rincón.

No es el castellano, cuyo territorio es vasto y su vocabulario múltiple, sino un cierto "estado" de su práctica. Espacios y culturas dispersos se conjugan en un lenguaje determinado: "Hasta su reciente muerte, mi madre siempre me preparó platos típicos de la cocina rusa, que para mí es el gusto de la infancia. Como lo fue esa ración rusa entremezclada con los estirados silbatos de las rondas policiales que se cruzaban en la noche del barrio de Almagro, silbato que en la flauta iniciaba el tango 'El apache argentino'. Tonadas idish, criollas e italianas para el niño que crecía en la Babilonia del Plata".

Esta Babilonia (ciudad de donde salió una de las escuelas de interpretación judía de la Torá) condensa todos los espacios: de ahí que el narrador de los textos de Kordon encuentre un cierto aire de familia hasta en la comida de serpientes y perros en China. Pero mientras el narrador viaja por dentro de la lengua, su relación con aquello que experimenta tiene siempre algo exterior.

Los que subrayan en los textos de Kordon su relación con la ciudad, sus calles y sus espacios, nunca se detuvieron a leer la relación del sujeto con eso que describe. En efecto, siempre hay una mirada exterior. Como dice Ulises Petit de Murat, Kordon es un testigo.

¡Pero qué es un testigo! Aquel que dice lo que se articula, no el sujeto del acto que refiere. Es por eso que el narrador de Kordon mira, entre la ironía y la piedad, un mundo donde el dolor se perpetúa en el equívoco. El narrador viaja sin otro deseo que el tránsito mismo. No se desplaza en busca de algo, no retorna por algo: al llegar y al volver se encontrará con algo.

No se busca nada, se va al encuentro de lo que fuere: "Por cierto, ya ambulé antes de nacer. Mi hermana Victoria nació en Brooklyn. Meses después, mi abuelo materno, Isaac Piterbarg, partió de Rusia con otros familiares para cantar en sinagogas de Buenos Aires.

Por eso mis padres y mi hermana de meses se embarcaron en Nueva York para encontrarse con la familia. Al llegar aquí se produjo la Primera Guerra Mundial, decidieron quedarse y fue cuando nací. Seguramente fui engendrada en el viaje y frente a la costa brasileña: de tal modo me explico ahora mi temprano impulso a recorrerla". Esta evocación, parecida a las que Henry Miller realiza de su infancia, es la diferencia entre Kordon y Roberto Arlt (con quien suele comparárselo). Arlt odia ese goce de sus padres, odia su origen, odia su llegada: el texto de Arlt oscila entre la venganza y la impotencia, entre la "traición y el sexo" (para evocar el título del libro que Oscar Masotta le dedicó). Kordon, en cambio, se encuentra en la dimensión de un amor por la lengua que le permite transformar el odio en piedad y en ironía. Esa novela familiar que lo hace ambular, es recordada con ternura: el abuelo que espanta a los ladrones con un frasco de tinta, el padre que compone páginas en la linotipia, parecen metáforas de la evocación misma del escritor.

El relato llamado "Estación Terminal", cuyo destinatario es *bk*, tiene la cifra: *stop*. El narrador "destina" el texto al que funciona como autor del libro: Bernardo Kordon. Las iniciales del autor se encuentran sin ningún espacio intermedio, escritas en bastardillas, y en minúscula. La división del narrador-autor remite a la desaparición de este último y también a ese retorno cifrado de las iniciales, puestas al comienzo para designar el *destino* del texto. El libro de Bernardo Kordon, entonces, se cierra con el retorno del mensaje sobre el propio sujeto de enunciación: *bk*. El narrador le habla a *bk* que aparece como *doble* de Bernardo Kordon. ¿Quién es el narrador, de dónde viene esa voz?

"Me estoy muriendo –comienza el texto– aquí tirado en el sofá y tengo miedo de la crueldad de las cosas. Me rodean con la impasibilidad de quienes desconocen la muerte. Yo parto y ellas se quedan y nunca solas". La inmortalidad de las cosas, el cuerpo mortal: se *habla* de esto. Las cosas pueden ser designadas como *inmortales* por un cuerpo parlante que se "sabe" sujeto a la muerte. La palabra muerte es *anterior* a la palabra inmortalidad, propuesta como la negación de la misma. Las cosas no son el cuerpo que muere, pero tampoco el *referente* de ese cuerpo que habla, puesto que se revelan como el sujeto mismo: "Los queridos objetos siguen allí y me traicionarán como ya traicionaron a otros". Los "objetos" son la inmortalidad de un sujeto que "sabe" por el lenguaje que es mortal: "...los objetos tienen historias que no terminan nunca. Nos engullen y a otra cosa. Antes de morir quiero contemplar a los dioses inmortales: los objetos y su opulenta acumulación: la ciudad. Pues el mensaje recibido es claro: destino *baires*. Un destino como cualquier otro, rigurosamente casual. Texto a transmitir: *stop*. Nada que agregar antes o después. Un imperativo cero, sin siquiera un punto final".

Si el destino es *baires* y el destinatario *bk* ¿quién es el emisor de este mensaje?

El texto habla de la muerte y la inmortalidad mediante la voz de un narrador que emite un mensaje cuyo destinatario es *bk* (donde se dobla por iniciales el autor del libro). Este sujeto que es 1 y 2, se engendra constituyendo los objetos del deseo, las cosas que le sobrevivirán. Para Kordon autor, sus libros.

El conjunto de los libros de Bernardo Kordon –aparte de los trabajos de J.J. Sebreli– nunca fue estudiado más allá de la evocación de lo más genérico (su relación con la literatura "realista"). Comenzar a leerlo, ver las transformaciones que se producen de un libro a otro, quizá permita comprender que su obra es algo más extraña de lo que parece, que su condición de "judío de habla española" se relaciona con algo singular que Kordon resuelve también de manera singular. ♣

El amigo americano



EL BIEN COMÚN
Noam Chomsky.
Trad. de Bertha Ruiz de la Concha.
Siglo XXI Editores, México 2001.
212 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

Algo como un monstruo tentacular, una red envolvente y pegajosa, un mapa enloquecido del tamaño real del territorio, una máquina autorregulada y carnívora, un sistema imperial de megacorporaciones y sujetos embobados por los pixeles de las pantallas, se va esbozando de a poco en las páginas de este libro en el que Noam Chomsky es entrevistado por David Barsamian. No solamente, pero ante todo se trata de una mirada crítica sobre la más poderosa nación de la Tierra: Estados Unidos. Mejor dicho: sobre los modos de dominación de las vidas de millones de hombres por una trama económica y militar, política y mediática, cultural y urbanística, que oculta su verdadero funcionamiento tras una fachada democrática. Ni siquiera, en realidad, estaríamos ante algo llamado "capitalismo", sino ante algo más atroz, más orwelliano.

El orden estadounidense, desde la perspectiva de Chomsky, reposa sobre la propaganda y el simulacro. Ninguno de los principios y valores irradiados desde las cúpulas del poder, a través de todo tipo de formatos y canales, tiene alguna existencia en la práctica. No hay ni democracia ni mercado libre, ni libertad individual ni igualdad de oportunidades. La economía y la política, la sociedad y (en gran medida) las subjetividades, se hallan bajo el sometimiento y el control (a veces terrorista, a veces subliminal) de un conjunto de megacorporaciones y oligopolios con extraordinaria capacidad performativa. Estados Unidos, en este sentido, sería obra de una sofisticada ingeniería social que no sólo utiliza los dos grandes partidos empresariales (el Demócrata y el Republicano), los organismos de espionaje o la tecnología militar para incrementar su poder, sino además la organización del espacio territorial –los grandes suburbios en torno de las ciudades, por ejemplo– para favorecer el consumo de máquinas (automóviles, computadores, aparatos de televigilancia, etc.), bienes intangibles o la proliferación de supermercados. Esto acompañado de la fragmentación social como consecuencia de la cultura individualista de la mercadotecnia.

El régimen tiránico de las megacorporaciones estadounidenses, según Chomsky, exporta la doctrina del libre mercado y la democracia liberal al Tercer Mundo (Argentina, paradigma del auge neoliberal en *El bien común*), pero de hecho cierra toda posibilidad para el juego democrático y de los mercados. Alienta el libre comercio, pero la lógica que rige en el país corresponde a un capitalismo de Estado fuertemente proteccionista en tanto que el desarrollo industrial es subsidiado ("exenciones fiscales") y optimizadas las utilidades a corto plazo a costa de las mayorías. La ley que autorregula todo ello, y que se prolonga en la especulación financiera o la utilización de mano de obra barata ("flexibilización laboral"), se entiende como "eficiencia". En cualquier caso, la sociedad norteamericana aparece enjaulada por una dictadura omnímoda de megacorporaciones, por una nueva forma de totalitarismo que se conserva por medio de la simulación y manipulación de los sujetos, de ese "hombre unidimensional" que describió Marcuse.

A pesar de todo, Chomsky sostiene que las condiciones están dadas (al menos antes del atentado del 11 de setiembre) para transformar esa autocracia orwelliana en una sociedad libre y justa, donde vivir tenga un sentido. Se basa, para alimentar esa convicción, en el malestar de los ciudadanos estadounidenses –de acuerdo con ciertas encuestas– tanto por el bipartidismo corporativo como por el influjo (menor en la periferia) de las megacorporaciones sobre la sociedad. Sin embargo, sólo sería posible "ampliar el piso" de la jaula y no eliminarla, teniendo en cuenta la magnitud del sistema de poder. La lista de organizaciones e instituciones en el apéndice del libro, preparada por el propio Chomsky, prueba o quiere probar que no son pocos los que piensan como él. ♣

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Librería Hernández.

Ficción

1. Baudolino
Umberto Eco
(Lumen, $ 22)

2. El señor de los anillos
J.R.R. Tolkien
(Minotauro, $ 17,50)

3. Lo que está en mi corazón
Marcela Serrano
(Planeta, $ 19)

4. Cuentos completos
Juan José Saer
(Seix Barral, $ 24)

5. El cazador de sueños
Stephen King
(Plaza & Janés, $ 18)

No ficción

1. El sueño eterno
Joaquín Morales Solá
(Planeta, $ 18)

2. Hacia el Plan Fénix
Universidad de Buenos Aires
(Prometeo, $ 20)

3. Tiempo presente
Beatriz Sarlo
(Siglo XXI, $ 16)

4. El espinoso sujeto
Slavoj Zizek
(Paidós, $ 29)

5. El Tábano Natalio Botana
Alvaro Abos
(Sudamericana, $ 19,90)

Caro diario

CARTA ABIERTA

Señor secretario de Cultura
Presidencia de la Nación
Rubén Stella
S/D

La Coordinadora Multisectorial de los Trabajadores de la Cultura expresa su satisfacción porque, finalmente, el Gobierno decidió cubrir la vacante que generaba una vergonzosa situación en nuestro sector.

Languidecen en la acefalía el Instituto Nacional del Teatro, la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, el Teatro Nacional Cervantes, la Dirección Nacional de Museos, Patrimonio y Artes y la Dirección de Música y Danza, entre otros, o se encuentran en la parálisis como ocurre con la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares (Conabip) que, debido a la rescisión de una gran cantidad de contratos (que implican el despido del 60 por ciento de sus trabajadores), no puede seguir funcionando.

Ante esta situación de desintegración, los trabajadores de cultura le solicitamos:

- que se respete el requisito de idoneidad para cubrir cada uno de los cargos directivos de los organismos acéfalos;
- que se respete a las autoridades renunciantes hasta que hayan sido reemplazadas, dando lugar a una transmisión organizada de las gestiones;
- una audiencia inmediata con usted para acordar la política cultural que se llevará a cabo y ser considerados órgano de consulta permanente sobre el particular, dado que la casi totalidad de las expresiones de la Cultura están representadas en esta Coordinadora.

Exigimos, como siempre, el cumplimiento de nuestras consignas:

- NO AL AJUSTE (considerando como base mínima el presupuesto original de 2001, exigimos la ampliación del presupuesto 2002 para todos los organismos de Cultura, sean éstos nacionales, provinciales o municipales);
- NO AL CIERRE, PRIVATIZACIÓN O TRANSFERENCIA DE NINGÚN ORGANISMO.
- CUMPLIMIENTO DE LAS LEYES ESPECÍFICAS DE CULTURA (Leyes de Tango, Teatro, Cine, Doblaje, Danza, Ejecutantes Musicales, entre otras, y la urgente sanción de nuevas leyes en defensa del patrimonio cultural de los argentinos y de protección de las actividades culturales y artísticas que hoy están desamparadas);
- NINGÚN DESPIDO (defendemos el patrimonio cultural de la Nación con el mantenimiento de los puestos de trabajo);
- TRABAJO PARA TODOS (democratización de las actividades artísticas y culturales de los espacios oficiales por medio de llamados a concursos públicos);
- NO AL GENOCIDIO DE LA CULTURA.

Adhiere a estas consignas la Coordinadora Multisectorial de los Trabajadores de la Cultura integrada por las siguientes agrupaciones: Asociación Argentina de Actores, ATI(Asociación Teatros Independientes), ARTEI (Asociación Argentina de Teatros Independientes), Asociación Argentina de Mimo, ACTUO (Teatristas del Conurbano Oeste), SURCO (Teatristas Conurbano Sur), Rioplatenses (Agrupación de Músicos Independientes), Trabajadores del Instituto Nacional del Teatro, Trabajadores del Teatro Nacional Cervantes, Trabajadores del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, UNIMA Metropolitana (Unión Internacional de Marionetistas), Autoconvocados por el Tango, CADE (Centro Argentino de Directores de Escena), SEA (Sociedad de Escritoras y Escritores Argentinos), COCOA/DATEI (Coreógrafos Contemporáneos Asociados y Danza Teatro Independiente), Asociación de Trabajadores para la Danza, Trabajadores del Teatro Colón, ATE Junta interna Teatro Colón, ATE Junta interna Secretaría de Cultura, ATE Junta interna Biblioteca Nacional, AAVA (Asociación de Artes Visuales Argentinas), Modacuna (Movimiento de Defensa Activa de la Cultura Nacional), Movimiento del Encuentro, APOA (Asociación de Poetas Argentinos), ADOC Argentina (Asociación de Documentalistas), SAVI (Sociedad Argentina de Videastas), ASARTI (Asamblea Argentina de Titiriteros), Coordinadora Teatral NEA, Artistas Independientes.

La monumental antología de diarios íntimos *The Assassin's Cloak* (*La capa de asesino*), que reúne más de 170 escritores de diversas nacionalidades y períodos históricos, fue uno de los libros más sorprendentes de 2001 en el mercado anglosajón. **Radarlibros** recorre sus páginas y reflexiona sobre las problemáticas de la intimidad y sobre su relación con lo auténtico, la verdad histórica y los meandros de la ilusión novelesca.

POR MARTÍN SCHIFINO, DESDE LONDRES

Las cartas, notó alguna vez Lyton Strachey, son un género mixto, a caballo entre las esferas de la vida pública y la privada. No es de sorprenderse, pues, que haya pocas correspondencias absolutamente sinceras; la coquetería, la afectación, la urbanidad, son todas modalidades literarias que se interponen entre el escritor y el destinatario –llegado el caso, por supuesto, la mediación se repite entre el escritor y el lector anónimo de la carta publicada–. Pero con los diarios íntimos –uno tiende a pensar– se está más cerca del material en bruto de la vida. Al fin y al cabo el diario es el fruto de un acto enteramente individual. Alguien, en un cuarto, un sótano, un tren o en donde sea, se sienta frente a un block de papel, dirige su atención al ruido blanco del mundo y mientras piensa, analiza, calcula o se sorprende ante una conexión inesperada, escribe un recuento de su vida. La diferencia con el escritor de cartas parece fundamental. Sin consideraciones de orden civil hacia un lector, el "diarista" ideal escribe sólo para sí mismo, dando rienda suelta a los desboques de su cerebro, su corazón o, lo que hace a la redacción verdaderamente interesante, su bilis. El problema, desde luego, es que, en esa pulcritud platónica, el diarista no se manifiesta con mucha asiduidad.

Los diarios, entonces, suelen ser un terreno accidentado, con hondonadas de falsos énfasis y distorsiones voluntariosas. "Ayer hablé con un amigo sobre esto de llevar un diario", escribe en el suyo Alma Mahler-Werfel, una de las grandes exponentes del género. "Me dijo que lo bueno es que uno se acostumbra a saldar cuentas consigo mismo, pero que nunca se enfrenta con toda la verdad, siempre hay un elemento de vanidad en el asunto. Lamentablemente, debo admitir que tiene razón. En estas páginas a menudo he mentido y pasado rápidamente por sobre mis defectos. Perdón, soy humana..." (07/04/1899). No es éste el único sentido en el que los diarios eluden la verdad. Tolstoi nota un matiz más profundo, del que quizá todos los diaristas sean culpables. "Uno tiene muchos pensamientos, y algunos parecen de lo más notables, pero cuando se los examina resultan ser tontos; otros en cambio parecen sensatos –y para ellos hace falta un diario–. Sobre la base de un diario es bastante conveniente juzgarse a sí mismo" (14/06/1850). Por omisión o inclusión, se puede concluir, la imagen que un diario nos da de su escritor es parcial en el doble sentido de la palabra; los diaristas no sólo se cuentan partes de su vida, sino además las partes que más les convienen.

EL DIARIO COMO DELACIÓN

Pocos son los que, con el poeta David Gascoyne, admiten: "He develado la mayor parte de mi ser más 'secreto', creo, pero he confesado muy poco en cuanto a los hechos de mi vida, de manera que el autorretrato, hasta donde éste lo es, tiende a ser demasiado elogioso... A fin de cuentas, quizá, la verdadera razón por la que se lleva un diario es vanidad o narcisismo, a menos que uno esté completamente decidido a que nadie lo lea, y yo no lo estoy" (05/06/1938). Un diario delata y encubre, según otro poeta-diarista, William Soutar: "No sólo nos tienta a traicionarnos a nosotros mismos, sino que nos tienta también a traicionar a nuestros compañeros, convirtiéndose así en un *alter ego* con el que compartimos las bajezas que nos daría vergüenza pronunciar en voz alta; un diario es la capa del asesino que usamos cuando apuñalamos por la espalda a un camarada con una pluma" (27/04/1934). Para comprobar la validez de esta afirmación basta con cotejar las urbanas críticas literarias de Virginia Woolf con la siguiente entrada de su diario, donde habla del *Ulysses* de Joyce, que su amigo T. S. Eliot había ensalzado hasta el cielo: "Me parece un libro iletrado, grosero; el libro de un trabajador autodidacta, y todos sabemos lo molestos que son estos libros, lo egoístas, insistentes, crudos, pasmosos y, en última instancia, nauseabundos que son. Si se puede comer carne cocida, ¿para qué comer-lacruda? Pero supongo que si uno es anémico, como Tom [Eliot], hay cierta gloria en la sangre" (16/08/1922). Incluso dejando pasar el clasismo, la beatería y la miopía crítica, resulta ineludible la imagen de la anemia, que es de una injuria rampante. Los diarios, se puede pensar frente a frases como éstas, sí nos muestran en un sentido los momentos más íntimos de los escritores. Porque ni siquiera acentuando los gestos dramáticos o impostando la voz, los diaristas son capaces de eludir su lado obsesional, la estructura de su psiquis, o las recurrencias temáticas de su pensamiento. Un diario delata. Y lo crucial –lo inasible por definición– está en el tono. No hace falta mucha perspicacia para notar que Virginia Woolf rezumaba envidia literaria.

La capa de asesino de Soutar, como toda buena metáfora, da la impresión de ser necesaria y absoluta; pero la definición de diario que implica es una entre muchas. Soutar, en otra parte, agrega: "El verdadero diario es aquél en el que el diarista se encuentra, en lo principal, en comunión consigo mismo, conversando abiertamente y sin afectación, de tal manera que lo trivial no está ausente, ni lo íntimo y las pequeñas confesiones y resoluciones que, si se las dice, se las debe decir en un tono confesional tan privado como éste" (01/09/1939). Aunque se trata de una puntualización noble e idealista (como la anterior, está pensada en términos católicos, con la escritura convertida en absolución y las páginas en hostias), demuestra ciertas limitaciones imaginativas en cuanto a las posibilidades de un diario. Soutar, mientras escribía el suyo, estaba postrado en la cama donde pasaría los últimos quince años de su vida; difícilmente la definición sea válida para el diario del explorador Robert Falcon Scott, cuyo propósito era registrar los pormenores de su expedición antártica al Polo Sur; menos aun para el de Andy Warhol, que ni siquiera lo escribía, sino que se lo dictaba por teléfono a una amanuense, Pat Hackett, todos los días durante una hora o dos, a partir de las 9.00 o 9.30 de la mañana (la escritura de Scott describe una batalla contra las fuerzas naturales; la voz de Warhol una serie interminable de fiestas, celebridades y sustancias de todos los colores).

EL DIARIO COMO ANECDOTARIO

Parte del atractivo del diario íntimo, olvidaba Soutar, reside precisamente en la elasticidad de la forma. No sólo los autores escriben lo que quieren, sino que pasan por alto cualquier escrúpulo de orden estético. Por otro lado, llevar un diario es relativamente simple. No hace falta cuidarse de errores fácticos, hacer investigación, pensar en los críticos, mantener el equilibrio estructural del conjunto, forzar la memoria, ni esclavizarse al ritmo o a la metáfora –todas esas cosas que hacen los escritores de ficción–. Los buenos diaristas, como por instinto, no descuidan esas dimensiones, pero en teoría alcanza con la voluntad de registrar algo. Y, de hecho, si se pudiera nombrar el átomo del diario, más que la confesión sería la anécdota: incluso cuando se trata de un suceso intelectual, los diaristas lo presentan en el molde cronográfico del A, después B.

El maestro de la anécdota es sin duda Samuel Pepys, el primero y más grande diarista inglés. Pepys era hijo de un sastre y se educó en el Magdalen College, Cambridge. Su diario se extiende desde el 1° de enero de 1660 hasta el 31 de mayo de 1669; escrito en código, permaneció sin descifrar en el Magdalen College hasta el 1825. La edición de los papeles completos, que no vio la luz sino hasta 1970-83 (la Inglaterra victoriana sólo leyó los extractos menos picantes), ocupa once volúmenes de un inmenso valor histórico. Pepys, según uno de sus editores, "fue un cronista expresivo, atrapante y observador, que combinó la historia, el reportaje y la autobiografía en un estilo similar al de un gran novelista que puede describir una escena o capturar la esencia de un personaje mediante unas pocas y elocuentes pinceladas. Desde sus estrafalarias,fastidiosas y fascinantes cuestiones domésticas hasta el Gran Fuego de Londres y la miseria de la Peste, Pepys iluminó la esencia de su época mejor que cualquiera entonces o después. Su curiosidad no tenía límites, su falta de acartonamiento era intoxicante". Uno puede coincidir, al hablar de él, con la observación de David Thoreau acerca de que "el encanto de un diario consiste en cierto verdor, aunque fresco, y no en la madurez" (24/01/1856). Una entrada típica en cuanto a la salvaje naturalidad de Pepys es la del 1° de enero de 1662: "Al despertarme a la mañana repentinamente, le pegué un tremendo codazo a mi mujer en la cara y en la nariz, lo que la despertó de dolor, ante lo cual le pedí perdón, y me volví a dormir". Pero Pepys fue asimismo un agudo comentarista social: "Vi al Rey jugando al tenis con otros; pero ver cómo se lo elogiaba sin ninguna razón era algo horrible... semejante lisonja es brutal" (04/01/1664). Sus observaciones nos recuerdan a menudo los múltiples vínculos entre diario e historia y diario y novela.




EL DIARIO COMO HISTORIA

Siegfried Sasoon insinuó que "un diario moderno puede ser más interesante para la posteridad que una novela moderna" (30/04/1925); obviamente la fórmula es válida si la corremos hacia atrás un casillero: un diario del pasado, en un sentido histórico-literario, puede resultarnos mucho más interesante que una novela del mismo período. Los diaristas, por ejemplo, encararon el examen de la vida cotidiana en sus múltiples dimensiones –sexual, social, trivial, anímica, fisiológica, obsesional– mucho antes que los novelistas siquiera vislumbraran el realismo. Si uno busca saber qué pasaba realmente por la cabeza y el cuerpo de un inglés del siglo XVIII, más vale leer el diario de Boswell que una novela de Fielding. Porque además en los diarios, como a veces en las cartas, se esconde una historia de la moral que rara vez se corresponde con la historia recibida. Uno vuelve a Tolstoi, un escritor de una enorme estatura moral en la vida pública de su época; la pluma no le temblaba al escribir de manera privada: "Discutí con Turgenev, y me traje una puta a casa" (07/02/1856). Las dos cláusulas al mismo nivel, apenas separadas por una coma desganada, acusan a Tolstoi de una falta total de caridad. Y sabemos que sus obras aspiraban a la caridad.

Otras instancias son aun igualmente interesantes. El año de 1902 fue un buen año en la historia de la novela: Conrad publicó *Chance*, Henry James *The Wings of the Dove* y Colette la tercera de las *Claudine*. Las tres novelas tratan en parte sobre las barreras sexuales de la sociedad contemporánea, pero nunca llegan al grado de liberalismo explícito que ostenta el diario de la Alma Mahler-Werfel –amante de Gustav Klimt; esposa de Gustav Mahler–, por ejemplo en la siguiente entrada: "Lo que tengo que escribir hoy es muy triste. Fui a ver a Gustav [Mahler]. Por la tarde estuvimos solos en su habitación. Me entregó su cuerpo y yo lo dejé que me tocara con sus manos. Su hombría se puso rígida y erguida. Me cargó hasta el sofá, me recostó suavemente y se echó sobre mí. Después, justo cuando lo sentí penetrar, perdió todo vigor. Apoyó su cabeza en mi pecho, destrozado, y casi se puso a llorar de vergüenza. Consternada y todo, lo consolé... Apenas puede decir lo irritante que fue todo. Primero sus caricias íntimas, tan cercanas, y después nada de satisfacción" (01/01/1902). Dos días después Alma, sin embargo, escribe: "Dicha y éxtasis". Y al siguiente: "Éxtasis sin fin". Mahler, parece, pudo. Agarrar al gran compositor en una situación así nos lo devuelve al terreno de lo humano. Pero hay además algo encantador, una sinceridad naïve, en las palabras de Mahler-Werfel ("consternada y todo..."). La frescura que buscaba Thoreau, quizá.

EL DIARIO COMO TESTIMONIO

Muchos han sido, en el extremo quizá menos intimista del espectro, los que llevaron un diario durante una etapahistórica importante. Así el escritor inglés Norman Lewis registró los sucesos de 1943 y 1944 durante su estadía en Nápoles, lo que plasmó en un libro de una aguda perspicacia, *Naples '44*. Lewis cuenta, por ejemplo, cómo en la miseria de la guerra la gente se comió no sólo los perros sino además todos los peces del acuario público; sus descripciones de la prostitución, el hambre, la crueldad, son espinosamente conmovedoras. Parecería operarse, de hecho, un cambio de signo entre una historia escrita años más tarde y un diario garabateado en medio de los acontecimientos. Los detalles del historiador pueden ser más precisos, su prosa más inteligente, su interpretación más iluminadora; pero así y todo la inmediatez del diario, o para ser exactos, la huella escrita que media entre el lector y la experiencia ajena, es más elocuente en un sentido inalienablemente humano: el emocional. Que esto posee el valor de testimonio es indiscutible. Pero además la emoción del diarista ocurre frente a nuestros ojos en tiempo real, de manera que podemos presenciar su desarrollo y variaciones, mientras que la dimensión emocional de una historia está siempre "falseada" por la arquitectura intelectual del especialista que la escribe. En un diario, asimismo, la repetición temática (salvo que sea clarividente, el diarista no puede predecir lo que escribirá más tarde) es prueba de una vigilancia homologable a la autenticidad.

Las entradas que conciernen al fin de la Segunda Guerra Mundial en el diario de la periodista Joan Wyndham son en este sentido ejemplares. El 4 de mayo de 1945, Wyndham exclama: "¡Anunciaron en la radio de Hamburgo que Hitler ha muerto!", para pasar a describir después, con detalles fugaces, cómo todo el mundo se emborrachó esa noche en un pub. El 8 de mayo (día de la rendición incondicional del Tercer Reich) Wyndham expande el relato cubriendo las celebraciones; en su cautivante sensibilidad se palpa el rocío de la Historia:

Fuimos en dirección a Piccadilly, metiéndonos entre la gente para ir a Whitehall, donde nos habían dicho que iba a aparecer Winston Churchill. Todos cantaban canciones viejas, "Roll Out the Barrell", "Bless'em All" y "Tipperary", y bailaban en rondas. En un momento quedé en el medio de un grupo de aviadores polacos y pensé que me perdía para siempre, pero pude mantener la vista en el faro del pelo rojo brillante de Sid. Mientras me esforzaba por volver hasta ella, se me salió un zapato y tuve que abandonarlo. Entrelazamos los brazos y lentamente fuimos hacia Whitehall. Estábamos apretados como sardinas. Todo el mundo cantaba "Why Are We Waiting?" y "We Want Winnie" –algunos se desmayaron pero de golpe se prendieron todos los reflectores y ahí estaba él en el balcón haciendo la V de la victoria.

Dio un magnífico discurso pero no me acuerdo de mucho salvo del momento en que dijo: "¿Estábamos desesperanzados?", y gritamos: "¡No!". Después cantamos "Land of Hope and Glory" y creo que todos lloramos –yo seguro que lloré. Fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida. Volví rengueando a casa con las medias hechas jirones, todo el cielo coronado por los reflectores...

Varios puntos admirables en esta entrada: el humor, la vivacidad, la candidez, la aprehensión tanto de lo nimio como de la atmósfera, la espontaneidad *kitsch* del tono como sumario de la alegría, la gramática cuyas articulaciones se dislocan como los cuerpos que bailan en la multitud. En cuanto a última oración, sencillamente es una de esas *trouvailles* que elevan el diario íntimo al terreno del arte.

EL DIARIO COMO TESTAMENTO

John Updike dice que la razón por la que los lectores queremos a los personajes, a cualquier personaje –Updike se refiere de hecho a los personajes desagradables, como su Harry Armstrong– es porque nos gusta la vida; mientras el personaje esté vivo, lo vamos a querer. Si tiene vigor, no vamos a poner muchos reparos morales, sino que vamos a responder positivamente. Es una observación interesante, que Martin Amis lleva un paso más allá. Nuestra respuesta, dice, expresaría la universalidad del texto; parte de nosotros comporta la vulgaridad filistea de Armstrong o el infernal consumismo de un John Self. "Puede ser en un uno por ciento", dice Amis, "pero con eso alcanza". Ese átomo de nuestra personalidad es lo que el texto aviva. Desde luego, los buenos diarios apelan de manera similar a lo universal. No sólo nos abren mundos posibles (que, fascinantemente, han sido antes reales), sino que provocan nítidas resonancias en nuestro mundo privado. Un sonido es el sonido en sí y los armónicos que lo acompañan. Y una armonía forzosa aúna al lector y al escritor de un diario. En el acto intelectual de pasar cognitivamente de una palabra a la otra, se implica para ambos la distancia de la muerte. Escribo, leo, luego estoy vivo. Incluso frente a la inevitabilidad de la muerte escribir ha sido un acto afirmativo y vitalista, como lo demuestran las notas garabateadas en la oscuridad por los soldados rusos que hace dos años murieron asfixiados en su submarino, o la última entrada del diario de Scott ("Vamos a aguantar hasta el final, pero estamos débiles, y el final no puede estar lejos. Es una pena, pero creo que no puedo escribir más. Ultima entrada. Por Dios, cuiden de nuestra gente", 29/03/1912).

Hay unos 170 diaristas en la monumental antología *The Assassin's Cloak*. Algunos están vivos; la mayoría ha muerto. En términos de su realidad física, del espacio que ocupan en el planeta y de su permeabilidad a la descomposición, la diferencia entre ambos estados tiende al infinito. Que el diarista esté muerto cuando lo leemos –y lo más probable es que esté muerto– es sin embargo incidental; una vez más, sabemos que sus movimientos mentales ocurren casi en tiempo real frente a nosotros. Humildemente los presenciamos; la respiración que damos a cambio nunca es artificial. ♣

"El *Ulysses* me parece un libro iletrado, grosero; el libro de un trabajador autodidacta, y todos sabemos lo molestos que son estos libros, lo egoístas, insistentes, crudos, pasmosos y, en última instancia, nauseabundos que son. Si se puede comer carne cocida, ¿para qué comerla cruda? Pero supongo que si uno es anémico, como Tom [Eliot], hay cierta gloria en la sangre." VIRGINIA WOOLF

RESCATES

¡OH!
ESCOGIDOS DE SUS PRIMEROS 50 AÑOS
Piolín de Macramé
con prólogo de Geno Díaz
Finnegans
Buenos Aires, 1984
184 págs, $ 9
Exhumado en la feria de Plaza Italia

Dentro de ese curioso género literario cultivado hacia la mitad del siglo XX, a caballo de la denuncia periodística y el humor, un tanto editorial y otro poco de ingenio, los *¡Oh!* firmados por Piolín de Macramé resucitan en forma esporádica cuando una sociedad requiere pensarse a sí misma. Intempestivas reflexiones sobre asuntos variopintos, compuestos en cinco breves capítulos; ignorados tributarios, herederos y antecedentes de los modernos haiku; aforismos ingeniosos, crueles, traspasaron casi seis décadas de dictaduras y dictablandas llamando las cosas por su nombre y, cuándo no, colándolas bajo la manga del retruécano.

Soplados al oído de Piolín de Macramé por el pediatra que fundó la internación hospitalaria de los niños con sus madres, el mismo que fuera vicerrector democrático de la UBA cuando era la tercera universidad del mundo con Risieri Frondizi, pionero de la divulgación católica, vieron la luz por primera vez hacia 1921 como Palabras sin Objeto. Acto mediante el cual el doctor Florencio Escardó permitió que se tejiera una corriente de opinión laica de la cual se hizo ausente cómplice.

Sin solemnidad ("Se llama solemnidad al arte de dar importancia a lo que si no lo fuera no lo tendría"), los *¡Oh!* percuten algunas identidades del "Ser" telúrico poniéndolas en cuestión: "En la Argentina no hay humoristas porque los argentinos sólo creemos en la trascendencia de lo trascendental. Así como en los Estados Unidos no hay analfabetos porque los han ascendido a millonarios". Luego de 150 semanas en el diario *Crítica* durante la década del 30, en 1940 la editorial chilena Ercilla editó una recopilación parcial que, tres años más tarde, completara El Ateneo de Buenos Aires. El peronismo marca un paréntesis que culmina en 1957, cuando Rueda lanza una reedición, hasta que el diario *El Mundo* de Jacobo Timerman lanza en 1964 nada menos que 75 nuevos *¡Oh!*. Éstos son compilados por Americalee dos años más tarde hasta que la misma editorial ofrece los *Penúltimos ¡Oh!* antes del año 2000, anticipadamente en 1972. El ciclo se clausura en 1982 cuando los exhuma la revista *Caras y Caretas*. De un modo u otro, los ingenios de Piolín de Macramé atraviesan a tres generaciones sin representar la tipicidad del lenguaje de ninguna, pues inventa el propio. Malabarismo palabrero que le otorga a estas breves inflexiones una atmósfera extemporánea ("Los militares son los últimos hombres que no se deciden a andar descubiertos. Quiere decir sin cubrecabezas. Les gusta vivir de gorra").

Utilizando la definición ("El tango es el sollozo musical de un sentimiento, cuyo porvenir está en el pasado"), la paráfrasis ("La estadigrafía es la técnica que consigue dar aspecto científico a la verdad. A la mentira. A la semi-mentira. Y a la estadística"), y otras gracias de la retórica, Piolín de Macramé retoma una tradición iniciada acaso en Quevedo, que adquiere rasgos regionales con Fray Mocho, Chamico, Wimpi y Discépolo, y se corrompe en los aforismos psicologistas que tautologizan muchas cursilerías contemporáneas.

JORGE PINEDO

Franz Kafka, la misión del cansado



En la compilación *Cómo se escribe el diario íntimo* (El Ateneo), además de los fragmentos de diarios que reproduce, Alan Pauls presenta a cada uno de los autores antologizados con un suplemento del lúcido ensayo que prologa la compilación. Reproducimos a continuación el texto sobre los *Diarios* de Kafka, una de las más radicales experiencias del género.

POR ALAN PAULS

El cansado ya no ve nada. Usa sus últimas fuerzas para mantener los ojos abiertos, eso es todo. Permanece en su habitación ("el cuartel general del estrépito de toda la casa"), sentado al escritorio, la cabeza baja, inclinada sobre el papel que espera, la espalda un poco encorvada, como oprimida por el peso del aire. Un artista de la inmovilidad. Demasiado agotado, incluso, para incorporarse y recostarse en el canapé. "Soy como de piedra, como si fuera mi propia piedra sepulcral." Mirarse los dedos es la última proeza del cansado. ¿Cómo es posible que las yemas sostengan todavía la pluma? ¿Y para qué, por otra parte, si aun en el caso en que una ráfaga de nuevas fuerzas lo reanime –un caso tan hipotético que sólo pensarlo le produce dolor–, no habrá nada que escribir, o todo lo que se escriba se perderá en el camino, o esa sorpresiva dosis de energía será empleada en tratar de conciliar el sueño, es decir: dilapidada en el insomnio? "Mis dudas envuelven cada palabra, las veo antes de ver la palabra: pero ni eso, no veo de ningún modo las palabras, las *invento*."

Todo es cambiante en los *Diarios* de Kafka. Se viaja, se cuentan sueños, se escriben relatos y embriones de novelas, se describen espectáculos, se narran los momentos críticos de una vida, se exponen panfletos de política literaria; que el tono sea siempre el mismo (un tono que tiene la dureza y la invulnerabilidad del hueso) no hace sino acelerar e intensificar los tránsitos, el pasaje de una región a otra, los desniveles de tensión. Lo que no cambia, sin embargo, es *la escena del cansancio*, a cuyo dramatismo petrificado los diarios nunca dejan de volver, después de haberse extraviado, como a un puerto seguro. Es la célula básica del diario de Kafka, suerte de fotograma teatral, o más bien coreográfico, que establece de una vez por todas las condiciones, los instrumentos, la utilería y hasta el estado del cuerpo necesarios para escribir (o para no poder escribir) un diario íntimo: habitación, bombita suspendida del cielo raso, escritorio, silla, canapé, papel, pluma, agotamiento: "Sólo tiene la tierra que cubren sus pies, sólo el sostén que logran aferrar sus manos; es decir, mucho menos que el trapecista de variedades, debajo de cuyo trapecio han tendido por lo menos una red de seguridad". En esa escena desnuda, más digna de ser inventariada que descripta, está la fórmula del minimalismo kafkiano: limar, erosionar, restar, reducirlo todo a su mínima expresión, antesala del silencio, de la petrificación definitiva o de la muerte. Y en ese resto último, menos un lugar que lo que queda del mundo después de sustraerle *todo lo posible*, inventarlo todo.

Sin embargo, ¿quién asegura que el cansado, entonces, escribirá por fin? Nadie, Kafka menos que nadie. Lo que el cansado puede inventar, dicen estos *Diarios*, es apenas una cadena de imposibilidades. Imposibilidad de escribir, imposibilidad de dormir, imposibilidad de casarse... Pero también, al mismo tiempo, imposibilidad de no escribir, de mantenerse despierto, de no enamorarse. Para Kafka, lo imposible es a la vez el objeto y el fundamento mismo de la literatura. Es lo que le queda al cansado después de haber agotado toda posibilidad: una serie de formidables *impotencias* que el diario no cesa de explorar, desarrollar y combinar de todas las formas posibles. Es como si Kafka se propusiera extenuar todas las extenuaciones: agotado por el exceso de trabajo en la oficina (es la versión kafkiana de la *doble vida*, ese lugar común de todo diario íntimo), agotado por el exceso de sueño ("Durante el año pasado no he estado nunca despierto más de cinco minutos seguidos") y por las noches blancas ("Noche de insomnio. Es ya la tercera de la serie"), agotado por el escribir y por la incapacidad de escribir... Lejos de excluir a las otras, cada imposibilidad parece reclamarlas (no *o*, sino *y*) y hacerlas posible *en tanto que* imposibilidades. Sería demasiado fácil que una imposibilidad (no poder dormir) derivara en una posibilidad (escribir durante la noche en vela); la tarea del cansado es mucho más radical: se trata de inocular núcleos de impotencia en todas partes (en la acción, el pensar, la escritura, la vida familiar y social, etc.), violentar toda posibilidad hasta el punto de obligarla a enfrentarse con esa herida imposible que fatalmente encierra en su corazón.

Pero el cansado no suplica piedad, ni comprensión, ni siquiera tolerancia para la tarea interminable en la que está comprometido. Y sin embargo ésas son las monedas con las que suele pagarle el resentimiento hermenéutico, tan acostumbrado a usar estos diarios para entronizar la figura del escritor como víctima y llorar en paz sobre su cadáver. Militante del celibato, el cansado es como el artista del hambre, el grado cero de la necesidad, y en el encarnizamiento con que despliega la serie de las impotencias no hay que buscar una obstinación en el sufrir sino una voluntad política radical. Las lecturas misericordiosas siempre recurrieron el episodio del casamiento trunco entre Kafka y Felice para justificar sus sollozos y su compasión: el pobre Kafka, tantos problemas con las mujeres... Pero el celibato no se reduce a dejar afuera las mujeres. Es una cuestión más profunda, más decisiva. Cuestión de forma de vida... Es la forma de vida del cansado, así como el diario íntimo es su forma de expresión, la única capaz de dar cuenta los movimientos mínimos, las microscópicas turbulencias que se hacen sentir cuando todo se ha quedado quieto, como solidificado por el peso del mundo. Estados del cuerpo ("Al tacto, el pabellón de mi oreja parecía fresco, agreste, frío y jugoso como una hoja"), sonidos ("Las consonantes se entrechocan con ruido de latas, y las vocales les cantan como negros de feria"), alucinaciones conceptuales ("Cuando una formación desorganizada, que sólo tiene en sí la mínima coherencia necesaria, imprescindible para la simple subsistencia insegura..."), introspecciones orgánicas ("25 de mayo. Ritmo débil. Poca sangre")... ¡Con qué mala fe hay que leer la célebre entrada del diario en la que Kafka, después de largas dilaciones, le escribe al padre de Felice, su prometida, explicándole por qué no piensa casarse con su hija, para enarbolar esas páginas como prueba de que el escritor era una desafortunada víctima de sus incapacidades! Ese texto (21 de agosto de 1913) no es una excusa sino una declaración de guerra elegante y categórica, como suelen ser las declaraciones de guerra del cansado. "Yo soy, no sólo a causa de las circunstancias exteriores sino sobre todo por mi propia esencia, una persona circunspecta, callada, poco sociable, insatisfecha", escribe Kafka, "sin que pueda considerar esas condiciones como una desgracia, ya que sólo son un reflejo de mis propósitos. Usted podría por lo menos sacar algunas conclusiones de la clase de vida que llevo en mi casa. (...) Durante los últimos diez días no habré hablado un promedio de más de veinte palabras por día, con mi padre apenas cambio de vez en cuando un saludo. Con mis hermanas casadas y con mis cuñados no hablo en absoluto, sin tener por supuesto nada contra ellos. El motivo de este proceder es simplemente que no tengo nada que decirles, ni lo más mínimo. Todo lo que no sea literatura me aburre y me inspira odio, porque me perturba o me hace perder tiempo (...) El matrimonio no podría cambiarme, así como tampoco puede cambiarme mi empleo". ♠